

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1240>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Ewa Fiuk**

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk  
<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

# Ujęcie z wnętrza rzeczy. Przypadek *Purpurowego* *morza* Amel Alzakout i Khaleda Abdulwaheda

## Słowa kluczowe:

film dokumentalny;  
video footage;  
wojna w Syrii;  
Morze Śródziemne;  
migracja;  
nowy materializm

## Abstrakt

W 2015 r. artystka wizualna Amel Alzakout uciekła z Syrii do Niemiec trasą prowadzącą przez Morze Śródziemne. Pół godziny po wypłynięciu łódka, na której znajdowało się 315 osób, zatонуła. Rozbitkowie spędzili 4 godziny w wodzie, a Alzakout, wyposażona w małą wodoszczelną kamerę (wcześniej zdążyła przypiąć ją sobie do nadgarstka), nagrała to, co działo się pod jej powierzchnią. Z nagrań tych powstał film dokumentalny zatytułowany *Purpurowe morze* (*Purple Sea*, 2020). Artykuł jest próbą uchwycenia jego wyjątkowości, również na tle innych dokumentów o podobnej tematyce, która przejawia się głównie w prezentowanym przez niego spojrzeniu. Spojrzenie to można byłoby określić mianem nieantropocentrycznego i nieeuropocentrycznego. Analizując dokument w tym kontekście, autorka proponuje, by odczytywać go jako obraz będący efektem szczególnego ujęcia rzeczywistości, które nazywa ujęciem z wnętrza rzeczy.

*Każdy człowiek ma prawo swobodnego poruszania się i wyboru miejsca zamieszkania w granicach każdego Państwa<sup>1</sup>.*

Powszechna Deklaracja Praw Człowieka

*My po prostu byliśmy imigrantami, czyli przybyszami, którzy opuścili swój kraj, ponieważ pewnego pięknego dnia życie w nim przestało nam się podobać, na przykład z racji czysto ekonomicznych. Chcieliśmy odbudować swoje życie, to wszystko. Na to trzeba być silnym i trzeba być optymistą, więc byliśmy wielkimi optymistami. Nasz optymizm jest godny podziwu, nawet w naszych własnych oczach<sup>2</sup>.*

Hannah Arendt

*Góry nie schowały nas, ludzie nie schowali nas, postanowiliśmy uciekać przez morze (...). Morze nie jest dobre na ucieczkę, to nie jest droga, ale dzisiaj jesteśmy żywi. Czasem bardziej ryzykowne jest nie ryzykować, bo samo życie jest już ryzykiem<sup>3</sup>.*

Uchodźca z Nigerii

Morze w filmie wcale nie jest purpurowe. Jest niebieskie i przejrzyste, jak to Morze Śródziemne, przynajmniej w wersji, w jakiej chętnie je sobie wyobrażamy. Wiele ujęć przywodzi tu na myśl filmy przyrodnicze ukazujące życie podwodne – kolorowe ryby, mięsiste koralowce, galaretowate meduzy. Jednak kształty, barwy i ruchy zwodzą, bo syryjscy twórcy odkrywają przed widzem tajemnice nie fauny i flory morskiej, lecz ciał uchodźców i należących do nich przedmiotów, które po zatonięciu przewożącej ich łodzi znalazły się w wodzie. Na ekranie nie widać właściwie całych ciał, tylko ich wywołujące wrażenie abstrakcji fragmenty – falujące ręce, dłonie o pomarszczonej skórze, obleczone w niebieskie dzinsy nogi oraz stopy, bose lub w skarpetkach. W kadrze nigdy nie pojawiają się twarze, najwyżej filmowana od tyłu ludzka głowa z mokrymi włosami: *Nie chcieliśmy pokazywać twarzy. Pragnęliśmy zachować godność tych ludzi<sup>4</sup>* – mówiła protagonistka, narratorka i reżyserka filmu.

## Od *video footage* do filmu

*Purpurowe morze* (*Purple Sea*, 2020) to dokument powstały z nagrań syryjskiej artystki wizualnej Amel Alzakout podczas jej ucieczki do Europy w 2015 r. 28 października o godzinie 13:15 reżyserka wyruszyła wraz z 315 innymi osobami niewielką łodzią z wybrzeża Turcji na wyspę Lesbos. Pół godziny po wypłynięciu łódź zatонуła. Grecka straż przybrzeżna wyciągnęła rozbitków z wody dopiero o 17:30. 274 osoby przeżyły, 42 straciły życie<sup>5</sup>. Zmontowany z czterogodzinnego materiału wideo 66-minutowy film, nagrany wodoszczelną kamerą przymocowaną do nadgarstka Amel, został wyprodukowany we współpracy z niemieckimi stacjami telewizyjnymi ZDF i Arte. Nad jego montażem czuwał niemiecki artysta audiowizualny Philip Scheffner, twórca podobnej tematycznie *Awarii* (*Havarie*, 2016). Produkcja filmu trwała pięć lat, a pokaz premierowy odbył się na festiwa-

lu w Berlinie w 2020 r. W tym samym roku *Purpurowe morze* było nominowane do nagrody głównej na trzech festiwalach: w Londynie (Open City Documentary Festival), Montrealu (Montreal International Documentary Festival), a także we Wrocławiu (Nowe Horyzonty).

*Początkowo chciałam po prostu udokumentować swoją podróż, nie zamierzałam robić z tego filmu. I nie byłam wyjątkiem, filmowali wszyscy, ludzie robili selfie<sup>6</sup> – opowiadała w 2021 r. Alzakout. Reżyserka i jej partner życiowy Khaled Abdulwahed urodzili się i większą część życia spędzili w Syrii. On był artystą wizualnym, ona studiowała dziennikarstwo i marzyła o tym, by zostać korespondentką wojenną. Co za głupi pomysł – powie potem w filmie – w jakimś sensie teraz się nią stałam. W lutym 2015 r., a zatem w piątym roku wojny w Syrii, Abdulwahed został zaproszony do udziału w festiwalu filmowym w Berlinie, gdzie w ramach programu Berlinale Talents Docs Station pracował nad swoim pierwszym (i – ponocze ze względów politycznych – nieukończonym do dziś) pełnometrażowym dokumentem *Jellyfish*, ukazującym działalność aktywistów podczas rewolucji w Syrii w latach 2011-2012<sup>7</sup>. Już wtedy, w ciągu kolejnych ośmiu miesięcy, Alzakout bezskutecznie próbowała wyjechać legalnie do Niemiec, by tam zacząć nowe życie<sup>8</sup>. W końcu postanowiła zaryzykować przeprawę przez Morze Śródziemne zorganizowaną przez tureckich szmuglerów: *Filmowałam od samego początku, już w biurze przemytników w Stambule (...). Z ukrycia, bałam się, że ktoś mnie na tym przyłapie. Ani te nagrania, ani zapis podróży na wybrzeże, do Izmiru, nie znalazły się ostatecznie w filmie, jako że twórcy zdecydowali, iż pokażą w nim jedynie morski etap ucieczki.**

Jakiś czas po dotarciu Alzakout do Niemiec twórcy zaczęli przeglądać nagrania. *Byłam ciekawa, co zarejestrowała kamera i czy właściwie zapamiętałam to, co się wydarzyło – czy rzeczy, o których myślałam, że się wydarzyły, wydarzyły się naprawdę<sup>9</sup> – mówiła reżyserka. Jej partner zaś przyznawał: *Dla mnie to była zupełnie inna sytuacja. (...) Potrzebowałam niemal roku, by zobaczyć całość. Nigdy nie widziałem takich nagrań, ci ludzie próbowali przeżyć...*<sup>10</sup> Dla kobiety oglądanie wykonanego przez nią samą *video footage* było sposobem na uwolnienie się od niepewności czy też weryfikację pamięci, dawało jej możliwość obserwowania własnych emocji z dystansu, a zatem „wyjścia” z traumatycznej sytuacji; dla mężczyzny przeciwnie – zapoznanie się z materiałem oznaczało „wejście” w nią, skierowanie wzroku na coś, co zwykle umyka mediom masowym relacjonującym tragedie uchodźców, spojrzenie na ludzi, którzy „próbowali przeżyć”. Mimo to doświadczenia odbiorcze artystów są w pewnym sensie tożsame – oboje mieli możliwość obejrzenia czegoś nieznanego, czego nigdy wcześniej nie widzieli. Abdulwahed w końcu mógł zobaczyć wersję wideo tego, co w postaci sygnału GPS wysyłanego przez telefon komórkowy Alzakout docierało do niego podczas jej przeprawy przez morze. Ona sama – świat z perspektywy dłoni zanurzonej w wodzie; to, co działo się znacznie poniżej linii wzroku, ukryte przed nim w podwójnym sensie: jako coś, czego nie sposób dostrzec z powodów anatomicznych, oraz z uwagi na materialną barierę, czyli powierzchnię wody, która jednocześnie przepuszcza i odbija światło, a więc nie jest całkowicie transparentna. Bohaterka i reżyserka nie oglądała zatem ponownie czegoś, co już widziała, lecz miała przed oczami coś, co wprawdzie poznała wcześniej haptycznie, węchowo, a nawet smakowo, jednak nigdy nie odbierała tego wizualnie. Nieczęsto w historii kina, przynajmniej w wa-*



riancie, który przynależał do głównego nurtu, zdarza się, by realizator nagrania nie wiedział, co dokładnie nagrał. Tu akurat tak było. Alzakout i Abdulwahed oglądali zapis z kamery tak, jak czyni to każdy widz oglądający jakiś film po raz pierwszy, nie mając pojęcia, co go czeka.

Po obejrzeniu materiału twórcy rozpoczęli pracę nad filmem, a proces decyzyjno-kreacyjny dotyczący wyboru ujęć, ich montażu, koncepcji warstwy dźwiękowej – jej form i edycji – okazał się, jak sami przyznawali, dość żmudny. Surowy materiał był ponoć drastyczny i wzbudzał bardzo silne emocje; po zmontowaniu wybranych fragmentów i wypełnieniu obrazów dźwiękiem gotowy film okazał się znacznie łagodniejszy, niemal liryczny. Tu warto zaznaczyć, że ów liryzm nie ma nic wspólnego z romantyzowaniem tragedii, która się wydarzyła, czy też estetyzacją dramatycznego, granicznego przeżycia (w tym śmierci). Wydaje się, że jest on raczej efektem takiej koncepcji estetycznej, która sytuuje obraz na obszarze kina eksperymentalnego, zmierzającego wyraźnie w stronę abstrakcji i metafory, jednocześnie odchodzącego od psychologizacji i założeń konwencji realistycznej. Tak jakby film wyszedł spod ręki kogoś, kto uznaje *realizm rejestracji tylko po to, aby odrzucić realizm reprezentacji*, [bo – E. F.] *kino ma ocalać rzeczywistość z dala od konwencjonalnego realizmu przedstawienia*<sup>11</sup>. Realizm rejestracji osiąga tu, jak się wydaje, wartość maksymalną. *Purpurowe morze* zostało bowiem nie tyle *n a k r e c o n e , i l e s k o m p i l o w a n e*, co oznacza, że nie było od początku zaplanowane koncepcyjnie (jako dzieło, które będzie można na przykład pokazywać na festiwalach), lecz jest efektem scalenia wybranych fragmentów audiowizualnego zapisu dokonanego „w ciemno”.

W procesie przekształcania materiału zarejestrowanego przez Alzakout w film objawia się napięcie między reprezentacją i prezentacją, choć pierwszy z tych terminów rozumiem nieco inaczej niż autor cytowanych wcześniej słów, przypisujący medium filmowemu – zgodnie z tradycją Auerbachowską, z której częściowo czerpie również filmoznawstwo – status reprezentacji rzeczywistości. W moim zamyśle pierwsza z kategorii odpowiadałaby właśnie zapisowi kamery dokonanemu podczas przeprawy przez morze, druga zaś ustrukturyzowanemu narracyjnie, skomponowanemu audiowizualnie filmowi<sup>12</sup>. Reżyserka mówiła, że nagrywała intencjonalnie, ale przecież – jak wspomniałam – nie wiedziała, co dokładnie nagrywa. Aparat rejestrujący był wprawdzie kierowany tradycyjnie za pomocą ręki (tkwił na nadgarstku), ale – wbrew zasadom tradycyjnej realizacji – nie został „połączony” ze wzrokiem podmiotu dokonującego rejestracji. Podmiot ten staje się zatem w pewnym sensie podmiotem rozproszonym, w przypadku którego świadomość (czynności) filmowania jest oderwana od świadomości tego, co filmowane. Intencja, o której wspomina twórczyni, nie była zatem intencją opowiedzenia o czymś w jakiejś (z góry ustalonej, filmowej) konwencji, lecz intencją utrwalenia w ruchomym obrazie czegoś, co sama przeżyła, czego jednak nie widziała (nie była w stanie zobaczyć), a zatem także odkrycia czegoś, czego nikt nie widział (nie był w stanie zobaczyć), a co ujawniła dopiero kamera.

W tym sensie perspektywa filmowania wprawdzie jest ludzka, jednak może wywoływać u odbiorcy dystans emocjonalny (poczucie niezwykłości, osobliwości), powodowany świadomością, że żaden człowiek nie spoglądał przez kamerę na to, co zostało sfilmowane. Tym, co działa, jest w tym wypadku materia – wprawiona w ruch przez człowieka, ale dysponująca niejako własną sprawczo-

ścią. Refleksja o takim charakterze zmierza z konieczności w stronę nowego materializmu, a także koncepcji niesamowitego (*das Unheimliche*), w rozumieniu zarówno Ernsta Jentscha, jak i Zygmunta Freuda. Zaczniemy od tego drugiego tropu.

Według Jentscha poczucie niesamowitości wynika z kontaktu z tym, co nowe i nieznanne, będąc przy tym efektem tzw. niepewności intelektualnej dotyczącej statusu istnienia jakiegoś podmiotu (lęk przed tym, że istota żywa może być w rzeczywistości martwa, jak również że istota sztuczna może zostać ożywiona)<sup>13</sup>. W przypadku odbiorcy *Purpurowego morza* podobne wrażenie wywoływałyby świadomość „ożywionej”, sprawczej kamery, a jednocześnie widok ukazanych fragmentarycznie ciał ludzkich. Tymczasem Freud łączy niesamowitość z lękiem pojawiającym się wtedy, gdy powracają wyparte kompleksy wieku dziecięcego albo przezwyciężone przekonania prymitywne (np. zabobony). Jednym z takich przypadków jest strach przed utratą oczu (źródło niesamowitości w *Piaskunie* E. T. A. Hoffmanna, w którym tytułowy potwór pozbawia dzieci tego organu)<sup>14</sup>. „Oderwanie” kamery od oczu operatora, a więc (w pewnym sensie) pozbawienie podmiotu dokonującego rejestracji możliwości spojrzenia „przez” nią, może wywoływać odczucie niesamowitości.

I trop pierwszy. Nowy materializm zakłada, jak wiadomo, czynny (sprawczy) udział materii w formowaniu świata na poziomie relacyjnym: *sprawstwo nie przynależy już wyłącznie do ludzkiej orbity. Człowiek nie zajmuje centralnego miejsca w wyjaśnianiu inteligibilności i obiektywności, aktywną, epistemiczną wagę mają też inne materialne obiekty. Sprawstwo nie jest już związane z ludzką intencjonalnością czy subiektywnością, ale jest działaniem/byciem w intra-akcji, nie jest atrybutem, lecz trwającym re-figurowaniem świata*<sup>15</sup>. Na obszarze estetyki filmowej ideę tę można byłoby połączyć z „samodzielnym” udziałem/spojrzeniem kamery, z czym spotykamy się właśnie w *Purpurowym morzu*<sup>16</sup>. Interpretowany w takim paradygmacie film Alzakout i Abdulwaheda byłby ujęciem z wnętrza rzeczy, wykraczającym poza stanowisko antropocentryczne.

## Sposób przedstawienia

Abstrakcyjny charakter obrazów w *Purpurowym morzu* wynika po pierwsze z ich fragmentaryczności – widzimy tu zaledwie kawałki zarówno postaci ludzkich, jak i zdarzeń (z tego, co dzieje się pod powierzchnią wody, oraz z niewyraźnych dźwięków możemy wnioskować o tym, co odbywa się ponad nią); po drugie zaś, z obecnych w nich radykalnych metafor – ludzkie cierpienie i strach, doświadczenie bycia dyskryminowanym i pozbawionym praw człowieka, do których to kwestii odnoszą się w gruncie rzeczy twórcy filmu, ujawniają się w ujęciach dolnych części ciała (ubranych albo nagich), ich mniej lub bardziej skoordynowanych ruchów, fragmentów nieba, kapoków, pasków i linek oraz rozmaitych śmieci, które wydostały się z tonącej łodzi.

W przeciwieństwie do obrazów dźwięki są dość precyzyjne, odsyłają do konkretnych rzeczy i nie wymagają domysłów<sup>17</sup>. Warstwa akustyczna filmu składa się z elementów diegetycznych (skrzywienie kapoków, chlupot wody, trzaski, niewyraźne głosy ludzkie, krzyki i płacz dzieci, odgłosy gwizdków i helikoptera) i niediegetycznych (rozchodzący się ponad kadrem głos Alzakout opowiadającej o życiu w Syrii, podróży do Europy i wizjach przyszłości w Niemczech, a także

deklamującej poezję<sup>18</sup>); przy tym odgłosy przedmiotów są tak samo ważne jak głosy ludzi, zarówno w kontekście konstrukcji narracji, jak i emocjonalnego odbioru filmu.

Wyraz akustyczny znajduje również ograniczona zdolność widzenia bohaterki i reżyserki. W pewnej chwili kobieta opowiada o spotkaniu z partnerem – wydarzeniu, które jest fantazją i jako takie umyka poznaniu wizualnemu zarówno jej samej, jak i odbiorcy filmu: *Widzę nas idących ulicą w Berlinie. Pijemy kawę w barze za rogiem. Wieczorem idziemy do kina*. Użyty tu w metaforycznym sensie czasownik „widzieć” jest wyrazem zaklinalnia rzeczywistości i paradoksalnie pogłębia niepewność związaną z zakończeniem doświadczanej sytuacji/opowiadanej historii. Snuta ponad kadrem w czasie teraźniejszym opowieść o dzieciństwie w Syrii, rozłące z ukochaną osobą, podróży do Niemiec i planach na przyszłość stanowi kontrpunkt wobec tego, co zostało zawarte w obrazie, brzmi jak zwyczajna historia życiowa, choć przecież wiadomo, że odnosi się do życia całkowicie niezwykłego.

Stworzona wedle określonej koncepcji narracja werbalna filmu *Alzakout* i *Abdulwaheda*, dodana do materiału (audio)wizualnego, powołuje określony porządek zarówno samego przekazu, jak i jego odbioru, osadza obrazy pochodzące z nienadzorowanej przez człowieka (choć sprawczej) kamery w ramach doświadczenia do głębi ludzkiego<sup>19</sup>. To sprzężenie estetyczne skutkuje znaczeniem o charakterze etycznym. Wypowiadany ciepłym, lirycznym głosem komentarz reżyserki podłożony pod – czy raczej nałożony na – w znacznej mierze abstrakcyjne obrazy, które nie powstały pod okiem człowieka i których „autorem” jest w związku z tym aparat rejestrujący, nadaje temu „materialnemu” dokumentowi charakter na wskroś humanistyczny. Perspektywa zrodzona z ducha nowego materializmu przyczynia się przewrotnie do upodmiotowienia człowieka uchodźcy. W konsekwencji *Purpurowe morze* okazuje się modelową realizacją postulatów posthumanizmu, który *przekształca wielowiekowe dziedzictwo humanizmu, zachowując jego zalecenia etyczne (post-h u m a n i z m), przy jednoczesnej zmianie podmiotów, których mają one dotyczyć (p o s t -humanizm). Podstawą tej transformacji jest wizja materialistyczno-witalistycznej wspólnoty obejmującej człowieka, świat przyrody i artefakty [wyróżnienia oryginalne – E. F.]<sup>20</sup>. Decydującą dla mojego ujęcia cechą posthumanizmu jest jego inkluzywny charakter, to, że w orbitę podmiotowości włącza on w s z y s t k i e istoty żyjące i rzeczy. Określenie „istoty żyjące” obejmuje oczywiście zwierzęta i rośliny, ale także – co często umyka powszechnemu rozumieniu posthumanizmu – osoby, które (w tradycyjnym ujęciu zachodniego humanizmu) zwykle były/są dyskryminowane w procesie ustalania zakresu człowieczeństwa: przedstawiciele klasy robotniczej, prekariuszy, kobiety, ludzie o kolorze skóry innym niż biały, a także migrantów i uchodźców: *Wspólnota etyczna i polityczna, której kształt zakreśliła zachodnia nowożytność, od początków swojego istnienia naznaczona była napięciem między ekskluzywizmem kategorii „Człowieka” a naciskiem na jej rewizję (...). Nie wszyscy przedstawiciele gatunku „homo sapiens” byli do końca ludźmi: kryteria rozumności i posiadania własności wykluczały większość z nich ze wspólnoty obywatelstwa, nadając im jedynie status przedmiotów ochrony prawa. (...) Kandydaci do miana człowieka musieli zawsze udowodniać – poprzez walkę, aktywność intelektualną czy przyswajanie zdobyczy cywilizacji – że są ludźmi, podobnie jak ci, którzy odmawiają im praw<sup>21</sup>*. *Alzakout* i *Abdulwahed* pokazują, choć przecież tylko*

w sposób pośredni, że ów ekskluzywizm i wykluczenie nadal mają się całkiem dobrze. Ich dokument można odczytać jako wypowiedź o stanie przywołanej w cytacie wspólnoty etycznej i politycznej albo gest artystyczny udowadniający – za pośrednictwem sprawczej materii (to obrazy z niekontrolowanej kamery zaświadcza o tym, co się wydarzyło na morzu) – że są ludźmi.

Istotnym kontekstem przedstawienia w *Purpurowym morzu* jest czas oraz związany z nim ruch. Ukazane w filmie doświadczenie ucieczki przez morze uzmysławia przede wszystkim względność odczuwania jego upływu i tkwiący w tym odczuwaniu paradoks. Reżyserka odnosi się do tej kwestii w jednym z fragmentów: *Która jest godzina? Lot ze Stambułu do Berlina trwa trzy godziny. Prom z Turcji na Lesbos płynie półtorej godziny. Jak długo już tu jesteśmy?* Oglądając obrazy z kamery Alzakout, widz uświadamia sobie coś, nad czym człowiek żyjący w XXI w. zastanawia się prawdopodobnie dość rzadko – komfort i szybkość konwencjonalnej podróży, tym samym zaś (bolesną) różnicę między charakterystycznym dla niej dynamizmem i „bezruchem” cechującym sytuację, w której znalazła się bohaterka.

W motywie tym ujawnia się jednak również autoreferencyjny charakter filmu Alzakout i Abdulwaheda. W przeciwieństwie do większości produkcji ukazujących przemieszczanie się w przestrzeni, w których tradycyjnie wykorzystuje się środki wyrazu sprzyjające spotęgowaniu wrażenia ruchu – dynamiczny montaż, krótkie ujęcia, przesuwanie się w kadrze obiekty – tu oglądamy obrazy zastoju wyrażające w dosłowny i alegoryczny sposób stan uwięzienia/unieruchomienia (w wodzie i życiu)<sup>22</sup>. Obserwowana na ekranie sytuacja, w której znalazła się reżyserka, przypomniała mi przewrotnie o początkach kina i jego fascynacji ruchem, prędkością oraz techniką umożliwiającą stosunkowo szybkie pokonywanie dystansu. Oto, co pisze autor jednego z artykułów poświęconych tej tematyce: *Być może artyści awangardowi lat dwudziestych ubiegłego wieku mieli jeszcze jeden powód, by opowiedzieć się po stronie wczesnego kina: przyjemność wynikająca z ruchu, który wszak jest niczym innym, jak procesem przeobrażenia w obrębie przestrzeni. (...) Nowe techniczne środki transportu umożliwiły pokonywanie dystansów z prędkością, która na początku XIX stulecia była nie do pomyślenia. Unieruchomieni w swoich fotelach podróżujący pokonywali przestrzeń w zawrotnym tempie. Poruszali się, pozostając bez ruchu, i obserwowali mijający obok krajobraz, nigdy nie stając się jego częścią. Ten rodzaj percepcji był podobny do doświadczenia kinowego, w przypadku którego widzowie siedzą na swoich miejscach, nie ruszając się, jednocześnie zaś doświadczają ruchu zapożyczanego przez kamerę filmową<sup>23</sup>. Spróbujmy – literalnie – odnieść ową refleksję do sposobu przedstawienia charakterystycznego dla *Purpurowego morza* oraz trybu jego odbioru. Pozwoli nam to, jak sądzę, zrozumieć „reakcyjny” – względem cechującej kino logiki ruchu i przyjemności – charakter przekazu filmu, a może raczej dramatycznej sytuacji, w jakiej znalazły się osoby w nim ukazane.*

Po pierwsze, ruch – jak wspomniałam – pojawia się tu w stopniu bardzo ograniczonym; obietnica wynikającej z niego (ewentualnej) przyjemności i wyrażanej przez niego zmiany pozostaje zatem niespełniona. Po drugie, jeśli mielibyśmy mówić o jakimkolwiek procesie przeobrażenia, to zachodzi on wyłącznie na poziomie narracji werbalnej, odbywającej się ponad kadrem, a zatem w obrębie quasi-przestrzeni opowieści, nie zaś przestrzeni fizycznej czy nawet przestrzeni kadru. Po trzecie, prędkość przemieszczania się w filmie jest charakterystyczna dla czasów sprzed wynalezienia kolei i samochodu. Po czwarte, bohaterowie



wprawdzie poruszają się, pozostając (niemal) bez ruchu, jednak nie obserwują krajobrazu – raczej w brutalny sposób stają się jego częścią, doznają go wszystkimi zmysłami albo inaczej: to on staje się ich doznaniem. W końcu po piąte, doświadczenie kinowe podczas seansu filmu *Alzakout i Abdulwaheda* jest – wyłącznie na płaszczyźnie kinetycznej, bo przecież nie egzystencjalnej! – podobne do tego, które staje się udziałem bohaterów. Odbiorcy siedzą na swoich miejscach, tkwiąc w bezruchu i pasywności, który to stan – jeśli wziąć pod uwagę wydarzenia oglądane na ekranie oraz zasadniczą różnicę między śmiertelnym niebezpieczeństwem doświadczanym przez rozbitków i bezpieczeństwem fotela kinowego zajmowanego przez widza – staje się jeszcze bardziej dojmujący.

W przeciwieństwie do sytuacji opisanej w cytacie, widz *Purpurowego morza* nie zaznaje zatem oczywiście żadnej zmiany ani przyjemności wynikającej z nieoczekiwanych obrazów czy niespodziewanych wrażeń wizualnych. Obietnica (wczesnego) kina pozostaje niespełniona, ale też o żadne podobne spełnienie tu nie chodzi. Istotne jest coś całkiem odmiennego: namiastka prawdziwej katastrofy ludzkiej, wyobrażenie o tym, co mogłoby czekać każdego z nas, jeśli tylko urodzilibyśmy się w innym miejscu na Ziemi. W utrwalonym w obrazie filmowym doświadczeniu *Alzakout* można bowiem widzieć alegorię empirii XXI w. – bycia ignorowanym i wykluczonym w globalnym świecie bez granic, którego dostępność i otwartość dotyczy raczej wirtualnego uniwersum komunikacji sieciowej niż świata realnego (może z wyjątkiem przepływu dóbr konsumpcyjnych). Bezruch i pasywność charakterystyczne dla tego doświadczenia są efektem niemożności przekroczenia tych granic, doświadczenia zmiany.

Jest jeszcze inna możliwość interpretacyjna. W książce *Jak zobaczyć świat*, opublikowanej w roku ucieczki *Alzakout* do Niemiec, Nicholas Mirzoeff pisał o pochodzącym z końca XIX w. filmie braci Lumière'ów: *Scena z fabryki, w której symboliczne rozwarcie bramy na koniec dnia uruchamia uporządkowany pochód spokojnych robotników ku domom, jest niczym innym niż wizualnym przedstawieniem tryumfu dyscypliny pracy*<sup>24</sup>. Parafrazując tę myśl, można by założyć, że sceny z morza, na którym unoszą się rozbitkowie, ich ubrania oraz odpady z uszkodzonej łódki są wizualnym przedstawieniem tryumfu „dyscypliny” konfliktów zbrojnych i konfrontacji interesów ekonomicznych nowoczesnego świata. Motyw przeciwstawiania się bogatych społeczeństw zachodnich biednym przybyszom z południowego wschodu wybrzmiewa doskonale w eseju Fatosy Lubonji, albańskiego pisarza, który wielokrotnie odnosił się do kwestii migracji: *Morze stało się sceną wojny, a listy ofiar okazywały się coraz dłuższe. Walka była niesprawiedliwa. Broń biednych stanowiły pontony z silnikiem spalinowym (...). Ich największą zaletą była szybkość. Bogaci mieli fregaty i uzbrojone śmigłowce wyposażone w nowoczesne urządzenia nawigacyjne. Biedni unikali walki ofensywnej. Zwykle przemieszczały się nocą i mieli jeden cel – dotrzeć do brzegu i nie dać się zidentyfikować (...). Bogaci – wręcz przeciwnie: usiłując schwytać jak największą intruzów, stawali się doskonale widoczni. Biednym morze ukazywało dwa oblicza: przyjazne, na którym odbijał się cień nadziei, i wstrętne, będące obietnicą ciemności i utraty życia; stając się dla biednych naturalną barierą, trudną do pokonania, było znakomitym sojusznikiem bogatych. Bo często kiedy wśród tych pierwszych pojawiali się szaleńcy na tyle odważni, by rzucić mu wyzwanie, wówczas wyręczało ono tych drugich w brudnej robocie*<sup>25</sup>. *Alzakout* brała udział w tej wojnie po stronie biednych. Również w tym sensie możemy rozpatrywać *Purpurowe morze* jako ujęcie z wnętrza rzeczy.

## Z której strony patrzymy?

Temat ucieczki z Afryki lub – jak w przypadku Alzakout – Azji Południowo-Zachodniej poruszają zwykle twórcy pochodzący ze Starego Kontynentu. W latach 2014-2018 powstało pięć głośnych dokumentów, które znalazły się w programach europejskich festiwali (i zdobyły tam wyróżnienia), co określa w pewnym sensie wartość medialną i kulturową przypisywaną im w tej części świata. Z 2014 r. pochodzi krótki metraż *Liquid Traces: The Left-To-Die Boat Case*. Jego twórcy, Lorenzo Pezzani i Charles Heller, za pomocą techniki animacji odtworzyli trasę niewielkiej łodzi, która w 2010 r. wyruszyła z 72 pasażerów na pokładzie z Libii na włoską wyspę Lampedusę i przez 14 dni dryfowała po Morzu Śródziemnym w obrębie jednego z najbardziej strzeżonych terytoriów na świecie (w tym przez siły NATO), aż w końcu – z zaledwie dziewięciorgiem ocalonych – wróciła do miejsca, z którego wypłynęła. Twórcom udało się zrekonstruować zdarzenie na podstawie protokołów i nagrań zawierających rozmowy między uczestniczącymi w nim osobami. Dwa lata później powstała wspomniana już i pokazywana między innymi na wrocławskich Nowych Horyzontach *Awaria*. Półtoragodzinny film składa się z jednego klipu trwającego w oryginale niecałe cztery minuty, spowolnionego w postprodukcji do jednej klatki na sekundę i ukazującego łódź z 13 migrantami, która utknęła na Morzu Śródziemnym. Materiał umieszczony pierwotnie na portalu YouTube przez Irlandczyka Terry'ego Diamonda, który sfilmował sytuację z pokładu statku wycieczkowego<sup>26</sup>, został znaleziony przez reżysera Philipa Scheffnera w 2012 r. Twórca najpierw skontaktował się z jego autorem, a potem wraz ze swoją ekipą przeprowadził dochodzenie podobne do tego, które legło u podstaw *Liquid Traces*... W warstwie dźwiękowej dokumentu słyszymy rozbrzmiewające ponad kadrem rozmowy między osobami znajdującymi się na statku pasażerskim, statku ratunkowym, w helikopterze patrolującym oraz porcie w Kartagenie, a także opowieści rodzin migrantów uwięzionych w łodzi o ich życiu przed ucieczką do Europy<sup>27</sup>.

W roku 2016 na festiwalu w Berlinie odbyła się premiera *Fuocoammare*. *Ogień na morzu* (*Fuocoammare*, 2016) Gianfranca Rosiego, filmu obsypanego najważniejszymi nagrodami, a także nominowanego do Oscara w kategorii najlepszy dokument pełnometrażowy. Europocentryczne spojrzenie włoskiego reżysera wykracza poza to, z czym mieliśmy do czynienia w przypadku dwóch poprzednich obrazów, naznaczonych wprawdzie europejskim pochodzeniem twórców, ale wyłącznie w sensie charakterystycznej dla nich, zewnętrznej (wobec pozycji protagonistów) perspektywy oglądu. Rosi idzie znacznie dalej – odnosi się do XX-wiecznej historii swojej ojczyzny, a dokładnie II wojny światowej, zestawiając ówczesne losy Europejczyków z losem współczesnych migrantów z Afryki. Czymś w rodzaju synekdochy oddającej sens tej koncepcji jest sam tytuł filmu. Odsyła on do sycylijskiej piosenki wojennej opowiadającej o losach zbombardowanego w 1943 r. włoskiego statku wojskowego, którą w lokalnej stacji radiowej zamawia starsza kobieta, jedna z bohaterek dokumentu. Przywołanie tych wypadków w kontekście ucieczek przez Morze Śródziemne w drugiej dekadzie XXI w. uwydatnia szczególnie status tego regionu jako miejsca niegościnnego i niebezpiecznego, zarówno kiedyś, jak i dziś. *Fuocoammare*... ukazuje jednak przede wszystkim dzisiejsze życie mieszkańców Lampedusy, którzy, choć borykają się z problemami (mały Samuele

ma kłopoty ze wzrokiem, a także z opanowaniem umiejętności pływania łódką; jego lekarz codziennie konfrontuje się ze śmiercią lub bardzo złym stanem zdrowia uchodźców), to dzięki temu, że urodzili się „po właściwej stronie” granicy między Europą i Afryką, nie muszą się narażać na śmierć. To tak, jakby Rosi tłumaczył tragizm morskich przepraw widzowi – raczej Europejczykowi niż Afrykaninowi – przez pryzmat jego własnego doświadczenia.

Na niemal identycznej koncepcji opierają się scenariusze dwóch innych dokumentów – wcześniejszej *Zimy na Lampedusie* (*Winter im Lampedusa*, 2015) Jakoba Brossmanna<sup>28</sup> oraz późniejszego *Eldorado* (2018) Markusa Imhoofa. Oba również zostały zauważone w środowisku i odbiły się echem medialnym. Brossmann, który swój film zadedykował Europie (informacja o tym pojawia się przed napisami końcowymi), łączy wątek strajku rybaków spowodowanego złymi warunkami pracy z protestem migrantów, których władze włoskie traktują z lekceważeniem. Ich losy są ukazane w kontekście problemów lokalnej społeczności, a sekwencja finałowa (w jej obrębie po ujęciach przedstawiających wesoły pochód karnawałowy kamera zostaje skierowana na statki straży przybrzeżnej, zastąpione następnie przez czarny ekran z głosami uchodźców w tle), sugeruje nierówność między Europejczykami i przybyszami. Imhoof łączy natomiast elementy własnej biografii z czasów II wojny światowej (jego rodzina udzieliła schronienia kilkuletniej Włoszce, która niedługo potem została wydalona ze Szwajcarii) ze zjawiskiem współczesnych migracji, starając się wzbudzić empatię (europejskiego) widza wobec migrantów z Afryki za pomocą smutnej i wzruszającej opowieści o dramatycznych losach (innych) Europejczyków.

Mimo różnic formalnych między przywołanymi filmami (dwa pierwsze operują obrazami abstrakcyjnymi, trzy kolejne to tradycyjne dokumenty realizujące założenia formy kategoryjnej<sup>29</sup>) przedstawione w nich historie są do siebie podobne, przede wszystkim ze względu na reprezentowaną przez twórców perspektywę europocentryczną. Odnoszę się do nich głównie po to, by podkreślić wyjątkowość *Purpurowego morza*, które oferując spojrzenie „od wewnątrz”, wyraźnie tę perspektywę osłabia. Dzięki nagraniom z wodoszczelnej kamery sytuację ucieczki, obecną przecież we wszystkich wymienionych filmach, poznajemy bezpośrednio i z bliska (dotyczy to także samego punktu widzenia – wszystkie ujęcia zostały wykonane w zbliżeniu).

Jednym z najbardziej poruszających momentów w dokumencie Alzakout i Abdulwaheda jest ten, w którym ukazanej na ekranie plataninie ciał kołyszących się w wodzie towarzyszy pełen rozgoryczenia głos reżyserki: *Słyszę śmigłowiec. Co on tu robi? Wzburza fale. Widzę czerwone światelko w kabine śmigłowca. Filmują nas? Dokąd trafią te zdjęcia? Na YouTube? Do telewizji? Do zwyczajnych wiadomości czy do pilnych? Jak o nas powiecie? Uchodźcy? Przestępcy? Ofiary? Czy wymienicie tylko liczbę? Pier(...)cie się wszyscy! Przestańcie filmować!*<sup>30</sup> Scena ta odwraca sens tradycyjnych przekazów medialnych odnoszących się do wypadków, którym ulegają łodzie migrantów na Morzu Śródziemnym, składających się z obrazów rejestrowanych z helikopterów czy statków (jak w przypadku klipu Terry’ego Diamonda). Alzakout odwzajemnia niejako spojrzenie europejskie – to ona obserwuje krążący nad wodą śmigłowiec – przy czym widz nie ma wglądu w tę sytuację, może przypatrywać się jedynie temu, co dzieje się pod wodą. We fragmencie tym pobrzmiewają jednocześnie radykalne emocje osoby, która nie tylko znalazła się

w sytuacji granicznej, ale także stała się filmowym tworzywem, materiałem do (auto)obróbki. Świadomość tej pozycji, a także bycia przedmiotem przypadkowej i zarazem intymnej obserwacji (własnej kamery na nadgarstku oraz domniemanej obcej kamery znajdującej się w helikopterze) jest wyraźna w niemal całym filmie.

W jednym z wywiadów reżyserka odnosi się bezpośrednio do kwestii relacji medialnych, wskazując problem tyleż oczywisty, co zasadniczy: *Media zatrzymują się wyłącznie na powierzchni*<sup>31</sup>. Filmując z głębi wody, Alzakout przekonuje, że powierzchnię tę należałoby rozumieć dosłownie. Także z uwagi na to *Purpurowe morze* jawi się jako ujęcie z wnętrza rzeczy.

## Łódź jest pełna

Tuż po zjednoczeniu Niemiec, kiedy z całą mocą wybuchła debata o imigracji i prawie azylowym, do powszechnego użycia weszło określenie „łódź jest pełna” (*das Boot ist voll*) odnoszące się do stanu, w jakim znalazła się Republika Federalna, która rzekomo przyjęła za dużo migrantów<sup>32</sup>. W 1990 r. trafiło ono na plakat wyborczy partii republikańskiej, a rok później na pierwsze strony/okładki opiniotwórczych dzienników i tygodników. Wkrótce posługiwało się nim wiele osób ze społecznego i intelektualnego mainstreamu. Należy pamiętać, że w tym samym czasie miała miejsce seria ataków grup neonazistowskich na obcokrajowców (przede wszystkim w nowych krajach związkowych)<sup>33</sup>. Niemiecki pisarz Hans Magnus Enzensberger tak komentował ówczesny stan rzeczy: *To, że stwierdzenie owo nie odnosi się do faktów, nie jest jeszcze największym problemem. Pobieżny ogląd sytuacji wystarczy, aby je obalić. Wiedzą to również ci, którzy go używają. Im jednak nie zależy na tym, czy jest ono prawdziwe, czy nie, lecz na propagowanym przez nie fantazmacie (...). Najwyraźniej wielu obywateli Europy Zachodniej uroiło sobie, że znajduje się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Porównują się oni z rozbitkami. W ten sposób sens metafory został wypaczony*<sup>34</sup>.

Opowieściom o zbyt łaskawych dla imigrantów Niemczech towarzyszyły krążące w przestrzeni publicznej obrazy przedstawiające wypełnione ludźmi łodzie i statki. Znaczenie tych wizualnych symboli różniło się w zależności od formy i kontekstu. Grafiki przedstawiały najczęściej wypełnioną po brzegi ludźmi i wymalowaną na wzór flagi niemieckiej łódź. Część znajdujących się w niej pasażerów miała przypominać Niemców, część – obcych przybyszów. Rysunki z jednej strony wyrażały strach pierwszych przed przyjmowaniem drugich, z drugiej zaś go generowały. Tymczasem zdjęcia, które ukazywały tłumy mężczyzn oblegających nienowoj już okręt, odnosiły się do innej sytuacji. Były to różne fotografie zdarzenia, do którego doszło 8 sierpnia 1991 r. w Bari, kiedy zcumował tam albański frachtowiec Vlora z kilkunastoma tysiącami uchodźców na pokładzie<sup>35</sup>. Ich również używano w celach propagandowych. Media rozpowszechniały je, opatrząc na przykład prowokacyjnym pytaniem, czy do niemieckiego Bremerhaven wkrótce również przybędą olbrzymie grupy migrantów. Widok przepelnionej Vlory trafił nawet do obiegu popkulturowego. W 1992 r. firma odzieżowa United Colors of Benetton zorganizowała kontrowersyjną kampanię reklamową, wykorzystując w jednej z odsłon zdjęcie statku wykonane przez słynnego fotografa Oliviera Toscaniego<sup>36</sup>. Tak czy inaczej, fotografie – ontologicznie przecież bliższe rzeczywistości niż grafiki, a w latach 90. XX w. powszechnie uznawane jeszcze

za wiarygodne źródło poznania – odnosiły się do faktycznej sytuacji i zaświadczały o niebezpieczeństwie zagrażającym raczej migrantom niż społeczeństwom ich (nie)przyjmującym. Metafora pełnej łodzi, nad której wypaczeniem ubolewał Enzensberger, w końcu wybrzmiała właściwie.

\*\*\*

Przejsie od spojrzenia na migrację z zewnątrz do spojrzenia z wewnątrz, zmiana ujęcia od tamtej na ujęcie od tej strony – ujęcie z wnętrza rzeczy – wpisuje się w dynamikę przeobrażeń zachodzących od dawna na obszarze kultury wizualnej, związanych między innymi z rozwojem techniki i demokratyzacją autorstwa. W procesie tym nie ma zatem nic zaskakującego, platforma YouTube pełna jest wszakże amatorskich klipów ukazujących jakies zdarzenie z punktu widzenia osoby biorącej w nim udział. *Purpurowe morze* jest jednak przypadkiem dość szczególnym, zarówno z uwagi na sposób realizacji i prezentacji, jak i dlatego, że trafiło do głównego nurtu. Oglądając je, ćwiczymy się w sztuce odbioru w nieco innym trybie niż ten, który jest charakterystyczny dla większości dokumentów o podobnej tematyce. Film Amel Alzakout i Khaleda Abdulwaheda współkształtuje nasze wyobrażenie o współczesnym świecie, a może i coś w nas zmienia, gdyż jak pisał Mirzoeff: *widzenie jest czynnością, której stale się uczymy (...). Widzenie świata nie prowadzi się jednak do tego, jak widzimy, lecz polega na tym, co robimy z tym, co widzimy*<sup>37</sup>.

Niniejszy esej jest próbą opisu nauki widzenia i myślenia o tym, co jawi się w obrazie; o tym, jakie to coś ma znaczenie i w jaki sposób może zaświadczać o kondycji współczesnego świata – przynajmniej częściowo. Jako że, by powołać się jeszcze raz na filozofki posthumanizmu, *w odróżnieniu od ujęcia modernistycznej antropocentryzmu, według ustaleń posthumanistycznej performatywności obiektywności nauki/wiedzy nie może być osiągnana przez indywidualnego badacza, ale zależy od kolektywnej pozycji podmiotowej, nie jest neutralna czy subiektywna, ale zawsze otwarta na dyskusje. Nieperspektywiczna obiektywność jest mitem. Żadna pozycja czy punkt widzenia nie jest „niewinny” czy bezwartościowy. Takie podejście przedstawiła i rozwinęła Haraway w swojej epistemologii „wiedzy usytuowanej” (1988/1991). Barad kontynuuje takie epistemologiczne rozwiązanie, jednak jej sprawczy realizm idzie o krok dalej. Poprzez podkreślenie performatywnego wymiaru badawczego „apparatus/a”, produkcję wiedzy naukowej (i innych) rozumie jako stale podlegającą zmianie performatywną konstytucję rzeczywistości*<sup>38</sup>.

Zdaje sobie sprawę, że problematyczna pozostaje kwestia etyki teoretycznej refleksji nad filmem dotyczącym wydarzeń takich jak te przedstawione w *Purpurowym morzu*, namysłu nad obrazami ludzi, którzy „próbowali przeżyć”. Może on zostać, jak sądzę, uzasadniony dwojako: ludzkim pragnieniem opisanie świata czy też potrzebą – posługując się słowami Barad – „performatywnej konstytucji rzeczywistości” oraz tym, że autorzy, decydując się na stworzenie z tak intymnego *video footage* filmu, a następnie pokazanie go publiczności, sami oddali w pewnym sensie obrazy do dyspozycji oglądających, odczuwających i interpretujących podmiotów.

- <sup>1</sup> *Powszechna Deklaracja Praw Człowieka*, Zgromadzenie Ogólne ONZ 1948, art. 13, pkt. 1, [https://www.unesco.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/Powszechna\\_Deklaracja\\_Praw\\_Czlowieka.pdf](https://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Powszechna_Deklaracja_Praw_Czlowieka.pdf) (dostęp: 17.05.2022).
- <sup>2</sup> H. Arendt, *My, uchodźcy*, tłum. H. Bortnowska, „Znak” 1983, nr 2-3, s. 501.
- <sup>3</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu *Fuocoammare. Ogień na morzu* (Fuocoammare, reż. Gianfranco Rosi, 2016).
- <sup>4</sup> Wywiad z Amel Alzakout, <https://vimeo.com/512705438> (dostęp: 13.05.2022).
- <sup>5</sup> W latach 2000-2015 podczas ucieczki do Europy przez Morze Śródziemne zginęło niemal 29 tys. migrantów. Ta trasa migracyjna uznawana jest za najniebezpieczniejszą na świecie. Por. S. Luft, *Kryzys uchodźczy – przyczyny, skutki, konflikty*, tłum. T. Gabiś, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2019, s. 139.
- <sup>6</sup> Wywiad z Amel Alzakout i Khaledem Abdulwahedem, [https://www.youtube.com/watch?v=tExK7\\_\\_ievE](https://www.youtube.com/watch?v=tExK7__ievE) (dostęp: 13.05.2022).
- <sup>7</sup> Więcej na temat obecności Abdulwaheda na Berlinale zob. <https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/mhdkhaled-abdulwahed/profile> (dostęp: 13.05.2022).
- <sup>8</sup> W 2015 r. liczba uchodźców wojennych, którzy opuścili Syrię, wyniosła 3,8 mln. Na terytorium tego państwa pozostawało ich niemal dwukrotnie więcej. Konflikt militarny, który angażował wiele stron – armię syryjską, tamtejszych rebeliantów i opozycję, wspieranych przez rozmaite ugrupowania religijne, kurdyjskich partyzantów oraz członków tzw. Państwa Islamskiego – wciąż się zaostrzał. W tym samym roku w wojnę, w której walczyli już także żołnierze amerykańscy, zaangażowały się: Rosja, Francja, Wielka Brytania i Niemcy. W tym ostatnim kraju, w związku z rosnącą wówczas dynamicznie liczbą migrantów, została wprowadzona na powrót kontrola graniczna. Państwa członkowskie Unii Europejskiej toczyły negocjacje dotyczące warunków relokacji przybyszów, a organizacje humanitarne otrzymały miliard euro na pomoc potrzebującym. Trzy miliardy euro dostała także Turcja, która zobowiązała się do kontroli swych granic w celu zapobieżenia dalszej imigracji. Był to efekt wypracowanego przez organy UE pod koniec listopada 2015 r. (a więc miesiąc po ucieczce Alzakout) planu ograniczenia liczby uchodźców na Starym Kontynencie. Zob. M. Ziegele, *Der Krieg in Syrien – Eine Chronologie*, „Frankfurter Rundschau” (28.01.2021), [www.fr.de/politik/krieg-syrien-eine-chronologie-13551251.html](https://www.fr.de/politik/krieg-syrien-eine-chronologie-13551251.html) (dostęp: 13.05.2022).
- O fantazmatycznym charakterze źródeł lęku Europejczyków przed imigracją spoza kontynentu, który doprowadził do podjęcia wspomnianych działań prewencyjnych, mogą świadczyć skądinąd następujące dane (stan na 2015 r.): W 2015 roku prawie 1 255 600 osób przybyło do 28 państw członkowskich Unii Europejskiej, by złożyć wniosek o ochronę międzynarodową. Nawet jeśli liczba ta jest ponad dwukrotnie większa niż w 2014 roku (562 700) i oznacza niezaprzeczalny wzrost, stanowi zaledwie 0,25% liczby wszystkich mieszkańców Unii Europejskiej (508,2 miliona). W porównaniu z innymi krajami, takimi jak Liban, Turcja lub Jordania, które przyjęły większość uchodźców syryjskich, 28 krajów Unii Europejskiej zostało zaledwie w niewielkim stopniu dotkniętych przez ich napływ. O. Clochard, *Czy Unia Europejska przeżywa masowy napływ uchodźców?*, w: *Migranci, migracje*, red. H. Thiollet, Karakter, Kraków 2017, s. 23-24.
- <sup>9</sup> Wywiad z Amel Alzakout i Khaledem Abdulwahedem, [https://www.youtube.com/watch?v=tExK7\\_\\_ievE](https://www.youtube.com/watch?v=tExK7__ievE) (dostęp: 13.05.2022).
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Fragment analizy twórczości Jonasa Mekasa, jednego z najsłynniejszych migrantów w historii filmu. P. Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa – Teatr Polski Bydgoszcz, Warszawa – Bydgoszcz 2017, s. 52.
- <sup>12</sup> Proponuję tu przyjęcie pespektywy odmiennej niż tradycyjna w odniesieniu do kwestii reprezentacji w filmie. Wbrew tradycji filmoznawczej, według której film stanowi reprezentację zdarzeń, postaci i rzeczy, utrzymuję, że jest on raczej ich prezentacją – na takiej samej zasadzie, na jakiej każdy obraz jest prezentacją, a nie reprezentacją tego, co obrazuje. Przekonujących argumentów w tym względzie dostarcza autor nieopublikowanej, choć dostępnej w internecie pracy magisterskiej obronionej w 2013 r. na Uniwersytecie w San Diego. Por. J. C. Schummer, *The Nature of Film: Presentation, Representation, and the Imagination*, <https://digitallibrary.sdsu.edu/islandora/object/sdsu%3A3293> (dostęp: 13.06.2022). Schummer argumentuje między innymi, że reprezentacja jest cechą wyłącznie podmiotów racjonalnych oraz że każdy obraz jest przedstawieniem (a więc prezentacją) jakiejś dostrzegalnej treści. Powołuje się przy tym na refleksje innych badaczy podążających w podobnym kierunku. Zob.

- m.in. D. Novitz, *Picturing*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1975, nr 2, t. 34, s. 145-155. Ciekawą interpretację kwestii prezentacji i reprezentacji, w pewnym sensie zrównującą status ich obu, przedstawia Anna Krajewska. Zob. też, *Performatywność reprezentacji*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 7-18.
- <sup>13</sup> S. Freud, *Das Unheimliche*, „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften” 1919, t. 5-6, s. 297-324.
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> E. Hyży, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, w: *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 57-79. Założenia nowego materializmu, z różnych perspektyw i w różnych kontekstach, przedstawiają m.in. Karen Barad, Jane Bennett i Rosi Braidotti. Zob. K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham – London 2007; J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham – London 2010; R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2013.
- <sup>16</sup> Innym przykładem filmowym, odnoszącym się jeszcze wyraźniej do koncepcji posthumanizmu i nowego materializmu, jest *La Région centrale* (reż. Michael Snow, 1971). Zob. A. Kmak, *Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w „La Région centrale” Michaela Snowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 46-61.
- <sup>17</sup> Niewystarczająco dobra jakość mikrofonu, którym dysponowała Alzakout, spowodowała, że część dźwięków musiała zostać zrekonstruowana w procesie postprodukcji.
- <sup>18</sup> W pewnej chwili słyszymy fragment wiersza o żabie, który reżyserka napisała jako dziecko, a który na potrzeby filmu został odtworzony przez nią i jej partnera.
- <sup>19</sup> Za wskazanie tego tropu interpretacyjnego dziękuję Klaudii Rachubińskiej.
- <sup>20</sup> M. Hoły-Łuczaj, *Posthumanizm. Między metafizyką a etyką*. „Kultura i Wartości” 2014, nr 11, s. 59. <https://journals.umcs.pl/kw/article/view/201/199> (dostęp: 14.06.2022).
- <sup>21</sup> J. Bednarek, *Emancypacyjna obietnica posthumanizmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 4, s. 171-172, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2814> (dostęp: 15.06.2022).
- <sup>22</sup> Unieruchomienia o tyle, o ile wyczerpani rozbitkowie właściwie nie płynęli, lecz dryfowali, unoszeni prądem morskim. W takim sensie piszę również o cechujących ich położenie bezruchu, zastoju czy pasywności.
- <sup>23</sup> J.-C. Horak, *Samochód, kolej żelazna i miasto – wczesne kino i awangarda*, tłum. E. Fiuk, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina. Część I*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Atut, Wrocław 2016, s. 411-412.
- <sup>24</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, *Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Kraków – Warszawa 2016, s. 143-144.
- <sup>25</sup> F. Lubonja, *Das Meer*, „Aleph” 2013, nr 21, s. 30, 32.
- <sup>26</sup> T. Diamond, *Refugees*, <https://www.youtube.com/watch?v=CRAMCO2ilrg> (dostęp: 14.05.2022).
- <sup>27</sup> Interesujące refleksje na temat filmu zawiera artykuł Aleksandra Kmaka. Zob. A. Kmak, *Obrazy czasu awarii*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2016, nr 14, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/14-uchodzczy/obrazy-czasu-awarii> (dostęp: 23.06.2022).
- <sup>28</sup> Niewielka włoska wyspa o powierzchni 20 km<sup>2</sup> i liczbie ludności około 6 tys. jesienią 2013 r. stała się symbolem tragedii migrantów. Trzeciego października u jej wybrzeży rozbiła się łódź z 545 osobami pochodzącymi z Somalii i Erytrei; uratowano zaledwie 155. Osiem dni później około 100 km od Lampedusy doszło do kolejnego wypadku – spośród 400 Syryjczyków płynących do Europy zginęła wówczas połowa. Brossmann odnosi się w filmie do tych wydarzeń.
- <sup>29</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 389-397.
- <sup>30</sup> Jak się później okazało, wspomniany helikopter należał nie do firmy medialnej, lecz agencji Frontex.
- <sup>31</sup> Wywiad z Amel Alzakout i Khaledem Abdulwahadem, [https://www.youtube.com/watch?v=tExK7\\_ievE](https://www.youtube.com/watch?v=tExK7_ievE) (dostęp: 14.05.2022).
- <sup>32</sup> Określenie to ma znacznie dłuższą historię. W 1942 r. szwajcarski minister sprawiedliwości Eduard von Steiger scharakteryzował w ten sposób sytuację, w której znalazła się wówczas Szwajcaria przyjmująca Żydów uciekających z Trzeciej Rzeszy. Zdanie to posłużyło mu jako „dyplomatyczna” wymówka, by nie przyjmować więcej uchodźców. Dwadzieścia pięć lat później, w roku 1967, Alfred Häsler opublikował książkę zatytułowaną *Das Boot ist voll*, stanowiąca

w pewnym sensie rozliczenie ze szwajcarską polityką migracyjną podczas II wojny światowej. Por. C. Pagenstecher, „*Das Boot ist voll*” – *Schreckensvision des vereinten Deutschland*, „Kritische Migrationsforschung? Da kann ja jede(r) kommen” 2012, s. 123-136, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/18546/mira.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (dostęp: 15.05.2022). W 1981 r. szwajcarski reżyser Markus Imhoof nakręcił dokument *Łódź jest pełna* (*Das Boot ist voll*) poświęcony tej samej problematyce.

<sup>33</sup> C. Pagenstecher, dz. cyt.

<sup>34</sup> H. M. Enzensberger, *Die Große Wanderung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, s. 26.

<sup>35</sup> Rozmaite źródła podają liczbę od 10 do 20 tys. Albańczyków, którzy po rozpadzie

Jugosławii i końcu dyktatury komunistycznej w ich kraju uciekli do oddalonych o zaledwie 80 km drogą morską Włoch. Najpierw nie pozwolono im opuścić statku, później zamknięto ich na pobliskim stadionie piłkarskim, aż w końcu odesłano z powrotem do Albanii. Organizacje działające na rzecz praw człowieka wskazywały, że doszło wtedy do ich pogwałcenia ze strony władz włoskich. W roku 2012 powstał film dokumentalny *Ludzki towar* (*La nave dolce*, reż. Daniele Vicari) poświęcony wydarzeniom z sierpnia 1991 r.

<sup>36</sup> C. Pagenstecher, dz. cyt.

<sup>37</sup> N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 84-85.

<sup>38</sup> E. Hyży, dz. cyt., s. 71.

**Ewa Fiuk**

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012) i *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwerkera* (2016) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej.

## Bibliografia

- Arendt, H.** (1983). *My, uchodźcy* (tłum. H. Bortnowska). *Żnak*, (2-3), ss. 501-511. (Publikacja oryginału: 1943).
- Bednarek, J.** (2014). Emancypacyjna obietnica posthumanizmu. *Praktyka Teoretyczna*, 14 (4), ss. 171-180. <https://doi.org/10.14746/prt.2014.4.7>
- Clochard, O.** (2017). Czy Unia Europejska przeżywa masowy napływ uchodźców? (tłum. M. Szczurek). W: H. Thiollet (red.), *Migranci i migracje* (ss. 23-25). Kraków: Karakter.
- Enzensberger, H. M.** (1994). *Die Große Wanderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, S.** (1919). Das Unheimliche. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, (5-6), ss. 297-324.
- Holy-Luczaj, M.** (2014). Posthumanizm. Między metafizyką a etyką. *Kultura i Wartości*, (11), ss. 45-61. <http://dx.doi.org/10.17951/kw.2014.11.45>
- Horak, J.-C.** (2016). Samochód, kolej żelazna i miasto – wczesne kino i awangarda (tłum. E. Fiuk). W: A. Dębski, M. Loiperdinger (red.), *KINtop. Antologia wczesnego kina. Część I* (ss. 395-427). Wrocław: Atut.



- Hyży, E.** (2017). Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad. W: E. Hyży (red.), *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie* (ss. 57-79). Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Krajewska, A.** (2017). Performatywność reprezentacji. *Przestrzenie Teorii*, (28), ss. 7-18. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.28.0>
- Lubonja, F.** (2013). Das Meer. *Aleph*, (21), ss. 6-45. [https://kulturstiftung.allianz.de/content/dam/onemarketing/kulturstiftung/kulturstiftung/operative-projekte/das-weisse-meer/tirana-2013/13\\_publication\\_de\\_alb.pdf](https://kulturstiftung.allianz.de/content/dam/onemarketing/kulturstiftung/kulturstiftung/operative-projekte/das-weisse-meer/tirana-2013/13_publication_de_alb.pdf)
- Luft, S.** (2019). *Kryzys uchodźczy – przyczyny, skutki, konflikty* (tłum. T. Gabiś). Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Mirzoeff, N.** (2016). *Jak zobaczyć świat* (tłum. Ł. Zaremba). Kraków – Warszawa: Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Mościcki, P.** (2017). *Migawki z tradycji uciśnionych*. Warszawa – Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa – Teatr Polski Bydgoszcz.
- Pagenstecher, C.** (2012). „Das Boot ist voll” – Schreckensvision des vereinten Deutschland. *Kritische Migrationsforschung? Da kann ja jede(r) kommen*, ss. 123-136. <https://doi.org/10.18452/17883> (Publikacja oryginału: 2008).
- Schummer, J. C.** (2013). *The Nature of Film: Presentation, Representation, and the Imagination* (praca magisterska). San Diego: San Diego State University. <https://digitallibrary.sdsu.edu/islandora/object/sdsu%3A3293>
- Ziegele, M.** (2021, 28 stycznia). Der Krieg in Syrien – Eine Chronologie. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/politik/krieg-syrien-eine-chronologie-13551251.html>

**Keywords:**

documentary film;  
video footage;  
war in Syria;  
Mediterranean Sea;  
migration;  
new materialism

**Abstract**

Ewa Fiuk

**A Shot from the Inside of Things: The Case of Purple Sea by Amel Alzakout and Khaled Abdulwahed**

In 2015, visual artist Amel Alzakout fled from Syria to Germany across the Mediterranean Sea. Half an hour after departure, the boat, carrying 315 people, sank. The survivors spent four hours in the water, and Alzakout, equipped with a small waterproof camera (which she had clipped to her wrist), recorded what was happening under the surface. These recordings were used to make the documentary film titled *Purple Sea* (2020). This article is an attempt to capture its uniqueness, also against the backdrop of other documentaries with similar themes, which manifests itself mainly in the gaze it presents. This gaze could be described as non-anthropocentric and non-Europocentric. Analysing the document in this context, the author suggests that it should be read as an image which is the effect of a particular approach to reality, which she calls an approach from the inside of things.